

GUIDO ADLER, RUDOLF VON FICKER UND THRASYBULOS GEORGIADES

Theodor GÖLLNER
Institut für Musikwissenschaft
Universität München

“Sein Ziel war, die stumme Notenschrift des Mittelalters in Musik, in gegenwärtige Musik zu verwandeln.” Mit diesen Worten umschrieb Thrasybulos Georgiades den methodischen Grundansatz seines Lehrers Rudolf von Ficker (1886-1954)¹. Es fällt auf, dass sich die Worte auf einen Gelehrten und nicht, wie man erwarten sollte, auf einen Musiker beziehen. Nun war aber Ficker, wie Georgiades weiter sagt, ein Gelehrter besonderer Art, da “sich in ihm der Musiker und der Musikhistoriker gegenseitig nicht verleugnen konnten”, so “dass er aus seinem musikalischen Glauben heraus seine musikgeschichtliche Methode entwickelte.”² Dies eben war das Besondere: Nicht, wie man es oft findet, Wissenschaftler *und* Musiker zu sein, sondern dass er für die wissenschaftliche Fragestellung seine musikalische Erfahrung nutzbar macht, wie umgekehrt diese entscheidende Impulse aus der Vertrautheit mit der musikgeschichtlichen Forschung bezog. Es war die Musik des Mittelalters, um deren Erschliessung es Ficker ging, die Musik einer Zeit also, mit der uns keine erklingende Tradition verbindet, von der wir nur “die stumme Notenschrift” besitzen. Die musikalische Mediävistik hatte sich zwar schon vor Ficker und gleichzeitig mit ihm grosse Verdienste um die Erforschung der Musik der Gotik erworben —erinnert sei nur an Friedrich Ludwig, Jacques Handschin, Heinrich Bessler—, aber der Forschungsschwerpunkt lag nicht in der Rekonstruktion der erklingenden Musik, sondern in der Erschliessung und Katalogisierung der Quellen, der Erstellung eines modernen Notentextes, der Befragung der Musiktheorie und in der Anwendung allgemeiner geistesgeschichtlicher Methoden. Auch Ficker beherrschte das philologische Handwerk, doch ging es ihm zuerst und

1. Thr. Georgiades, Rudolf von Ficker (1886-1954), in: ders., Kleine Schriften, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. v. Th. Göllner, Bd. 26, Tutzing 1977, S. 238. (Zuerst erschienen in: Die Musikforschung VIII, 1955, S.200-205)

2. Georgiades, loc. cit.

vor allem darum, was mit der notenschriftlich überlieferten Musik in einer heutigen Aufführung geschehen müsse. Dazu war es nicht erforderlich, etwa die Quellen der Notre-Dame-Organa in ihrer quantitativen Fülle zu erfassen oder gar eine moderne Gesamtausgabe anzustreben, sondern es genügte ihm, ein einziges repräsentatives Organum wie Perotins “Sederunt principes” für eine moderne Wiederaufführung einzurichten. Inzwischen ist diese Ausgabe ebenso wie die auf ihr beruhende Aufführung ein Stück Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts geworden. Was bleibt, ist der nicht mehr zu überhörende Anspruch der mittelalterlichen Musik und mit ihr der älteren Musik überhaupt, Bestandteil einer sich stets ändernden musikalischen Gegenwart zu sein. Dieser Anspruch, wie Ficker ihn verstand, verlangte aber auch ein hohes professionelles Niveau der Aufführenden und war weit entfernt von den dilettantischen Kreisen, die sich allenthalben der “Alten Musik” bemächtigen.

In der ungewöhnlichen Zielsetzung, die Musik selbst zu erfassen, sie zu Gehör zu bringen und daraus methodische Konsequenzen zu ziehen, konnte sich Ficker auf seinen Wiener Lehrer Guido Adler (1855-1941) berufen. Dieser hatte die musikalische Stilforschung als zentrale Aufgabe der Musikwissenschaft gefordert und machte das “Erklären und Bestimmen von Kunstwerken” zum Kernpunkt seiner Lehrtätigkeit³. Auch in seinen programmatischen Studien “Der Stil in der Musik” (1911) und “Methode der Musikgeschichte” (1919) distanzierte sich Adler von der älteren und heute wieder erneut aufkommenden Richtung, die vornehmlich biographisch, quellenkundlich oder allgemein kulturhistorisch orientiert war und ist. Vielmehr sollte die Musik selbst im Mittelpunkt stehen und dasjenige zurücktreten, “was sich um oder neben dem Kunstwerk begab”⁴. Rudolf von Ficker war aber nicht nur im Methodischen ein Schüler Guido Adlers, sondern folgte ihm auch in der Wahl des Forschungsschwerpunkts. Die Musik der frühen Niederländer, wie er sie in den “Trienter Codices” kennengelernt hatte, beschäftigte ihn in Studien und Ausgaben seit seiner Dissertation und nochmals nachhaltig in den späten Jahren. Zuletzt galt sein Interesse vor allem dieser Musik in ihrem Verhältnis zur kontinental-europäischen Tradition einerseits und zum englischen Fauxbourdon andererseits. Letzterer nahm schon in Adlers Habilitationsschrift “Studie zur Geschichte der Harmonie” (Universität Wien 1881) einen wichtigen Platz ein und öffnete den Blick auf eine andauernde, im Volkstümlichen wurzelnde Musiktradition, “die, aus originären Trieben hervorgegangen bei allen Wandlungen der Kunstmusik in kontinuierlichem Fortgang sich erhalten hat”⁵. Hier zeichnet sich ein methodischer Ansatz ab, der neben der zentralen auf Fortschritt beruhenden Entwicklung auch andere, oft als “peripher” eingestufte Erscheinungen berücksichtigt. Für Ficker weitete sich dadurch das Blickfeld, und es erschlossen sich ihm neue Zusammenhänge zwischen “Zentralem” und “Peripherem”. So war die plötzliche Aktualität, die der Fauxbourdon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts bei Dufay erhielt, eine Synthese zwischen der aus Frankreich hervorgegangenen

3. R.v. Ficker, Guido Adler und die Wiener Schule der Musikwissenschaft, in: Österreichische Musikzeitung I, 1946, S. 185-187.

4. v. Ficker, loc. cit.

5. G. Adler, Wollen und Wirken, Aus dem Leben eines Musikhistorikers, Wien 1935, S. 19.

schriftabhängigen Komposition und einer einfachen, in England beheimateten Mehrstimmigkeit, die auf parallelen Klangfolgen beruhte und ohne Notenschrift auskommen konnte. Die Annahme elementarer Frühstadien, die ohne schriftlich greifbar zu sein, für Entstehung und Entwicklung der abendländischen Mehrstimmigkeit entscheidend gewesen sein müssen, bestimmte auch Fickers Konzept der "Primären Klangformen"⁶. Eine eigenständige, auf Zusammenklang und Instrumentalspiel beruhende Musik muss auf den einstimmigen liturgischen Gesang getroffen sein und diesen in "klangliche" Mehrstimmigkeit verwandelt haben, so lautet Fickers These. Von der hypothetischen Einbeziehung schriftloser, bodenständiger Musiktraditionen in den Gang der europäischen Musikgeschichte liegt der Schritt zur aussereuropäischen Musik nicht fern. Diese behandelte Ficker zunächst um ihrer selbst willen, vor allem aber auch im Hinblick auf verlorengegangene Phasen der europäischen Musikgeschichte. Er wollte die "Vergleichende Musikwissenschaft" auch für die historische Musikwissenschaft nutzbar machen und hielt deshalb schon seit seinen ersten Münchner Semestern Vorlesungen über "Die Musik der primitiven und der aussereuropäischen Völker" oder "Primitive und exotische Musik"⁷. Einen Gewinn für die Frühstadien der europäischen Musikgeschichte erhoffte sich Ficker nicht zuletzt aus der vitalen Frische und Natürlichkeit musikethnologischer Vorführungen, die die zaghaften Versuche in den Schatten stellten, mit denen man damals die "Alte Musik" wiederbeleben wollte. Ähnlich war schon Adler in Bereiche der Musikethnologie vorgedrungen, um etwa für das Phänomen der Heterophonie Beispiele aus der mehrstimmigen russischen Volksmusik oder aus dem asiatischen Raum heranzuziehen⁸. Die offenkundige Einheit von historischer und vergleichender Musikwissenschaft förderte eine Methode, die historische Prozesse zu statischen Traditionen in Beziehung setzte. Seit der inzwischen vollzogenen Fächertrennung werden diese statischen Komplexe von dem auf Fortschritt bedachten Musikhistoriker kaum noch wahrgenommen, so dass sich der Entwicklungsprozess immer mehr zu einer schmalen Stufenleiter verengt.

Thrasybulos Georgiades (1907-1977) hatte seit 1931 bei Ficker an der Universität München studiert und wurde dort 1935 mit einer Arbeit über "Englische Diskantraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts" promoviert. Wieder war es der Fauxbourdon, der im Mittelpunkt der Untersuchung stand, und der diesmal von unberücksichtigten theoretischen Quellen aus beleuchtet wurde. Georgiades beschränkte sich aber nicht nur auf die Edition und Kommentierung der Traktate, sondern brachte das in England beheimatete Singen in parallelen Terz-Sext-Klängen mit der frühen Mehrstimmigkeit und ihren zwar anders gearteten, aber ebenfalls nicht kontrapunktisch konzipierten Parallelklängen in Verbindung. Im Grunde war auch dies nur ein höchst origineller Versuch, den auf Frankreich zentrierten mehrstimmigen Entwicklungsprozess durch andere, davon unabhängige Traditionsstränge zu ergänzen, also den

6. R.v. Ficker, Primäre Klangformen, in: Jahrbuch Peters 1929, S. 21 ff.

7. Andreas Elsner, Zur Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München, Dissertation (maschinenschriftlich), München 1982, S. 528 f.

8. G. Adler, Wollen und Wirken, loc. cit., S. 21.

von Adler und Ficker eingeschlagenen Weg noch einmal von einer anderen Seite her zu beschreiten. In dieselbe Richtung zielten auch die von Georgiades seit seiner Lehrtätigkeit als Professor für Musikwissenschaft in Heidelberg und später als Nachfolger Fickers in München angeregten Dissertationen. Hier wurde auf breiter Basis die mittelalterliche Mehrstimmigkeit vor allem im Hinblick auf weniger bekannte Vorgänge ausserhalb der mit der Pariser Notre-Dame-Schule einsetzenden Entwicklung untersucht. Neben dem weiteren Ausbau der Erforschung englischer Quellen (E. Apfel) stand die Frage nach der Entstehung der Mehrstimmigkeit, wie sie sich seit der *Musica Enchiriadis* in den frühesten Organum-Traktaten darstellt (E. L. Waeltnier). Die ersten Ansätze zur Notre-Dame-Schule und zum Organum des 12. Jahrhunderts, worüber der von R. v. Ficker entdeckte „Vatikanische Organum-Traktat“ ein anschauliches Bild gibt, wurden in einer eingehenden Studie behandelt (F. Zaminer). Wie die organale Mehrstimmigkeit vor und ausserhalb der Notre-Dame-Schule, besonders im deutschsprachigen Bereich beschaffen war, zeigt eine Arbeit, die neben vokalen auch frühe instrumentale Quellen des späten Mittelalters berücksichtigt (Th. Göllner). Eine andere Studie belegt die Eigenständigkeit der italienischen Musik des frühen Trecento gegenüber der gleichzeitigen französischen *Ars nova* (M. L. Martinez). Schliesslich ergab sich aus einer Untersuchung über Dufays frühe Messensätze trotz gelegentlicher Annäherung an den englischen *Fauxbourdon* die prinzipielle Abhängigkeit dieser zumeist dreistimmigen Kompositionen vom französischen Chansonsatz (R. Bockholdt).

Georgiades selbst hat sich später zwar nur noch in einigen Kapiteln von „Musik und Sprache“ (Heidelberg 1954)⁹ sowie in grundlegenden Aufsätzen zu musikalischen Mittelalterfragen geäussert¹⁰, umsomehr aber stand die Musik des Mittelalters im Zentrum seines Wirkens als akademischer Lehrer. Immer wieder ging es in Vorlesungen und Seminaren um diese Musik als das ganz Andere, das dazu zwingt, gewohnte Bahnen musikalischer Erfahrung zu verlassen, um sich dem Fernen, Fremden auszusetzen. Dieses Andere war für den Musikhistoriker zuerst und vor allem die erklingende Musik, die als Wirklichkeit zwar nicht mehr existierte, da sie nur noch in rudimentären Aufzeichnungen vorlag, aber dennoch nach Wiederbelebung verlangte. Deshalb bildeten die historischen Aufführungsversuche mit ihrem Hauptakzent auf der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit und die Übungen in historischer Satzlehre das Rückgrat der musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen an der Universität München. In seinen eigenen Forschungen hatte sich Georgiades schon seit seinem Wirken in seiner griechischen Heimat und als Professor am Athener Odeon dem neugriechischen Volkslied zugewandt und dieses in einer aufseherregenden Hypothese mit der altgriechischen *musiké* in Verbindung gebracht¹¹. Die methodischen Voraussetzungen zu dem ungewöhnlichen Vorstoss hatten ihm Adler und Ficker geliefert, die —wenngleich auf anderen Gebieten— zur

9. Engl. Übersetzung von Marie Louise Göllner, Cambridge 1982.

10. Ders., *Kleine Schriften*, S. 45-53, S. 73-80, S. 97-131.

11. Thr. Georgiades, *Der griechische Rhythmus: Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949. 2. Aufl. Tutzing 1977; ders., *Greek Music: Verse and Dance*, New York 1956.

Beantwortung musikhistorischer Fragen ebenfalls die Musikethnologie zu Hilfe riefen. Für den Griechen Georgiades war die altgriechische *musiké* vor allem als Rhythmus das Musik, Sprache und Tanz Verbindende und zugleich das ganz Andere, mit der uns vertrauten abendländischen Musik Unvereinbare. Dennoch erlaubte dieses Andere eine neue Ansicht des Gewohnten, von dem wir in der Musik besonders seit der Zeit der Wiener Klassiker umgeben sind. Die Begegnung mit der Antike war deshalb für Georgiades auch eine Neuentdeckung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven. Schliesslich sah er in der deutschen Musik von Schütz bis Schubert den äussersten Gegenpol zur altgriechischen Musik. Der körperhaften, “erfüllten” Zeit der griechischen *musiké* stellte er die “leere” Zeit des klassischen Taktes gegenüber, der die frei einsetzenden Impulse als Sinnbild des handelnden Menschen garantiert.

Obwohl kein Musikforscher im üblichen Sinne, keinem der sonst von der Musikwissenschaft bevorzugten Arbeitsgebiete sich einordnend, bewirkte Georgiades dennoch Wesentliches gerade auch in seinem Fach. Weit entfernt davon, modischen Strömungen zu folgen und sich an anderen Disziplinen anzulehnen, liess er sich allein von der Musik in ihrer unverwechselbaren Eigenart leiten. Die Brücke zu anderen “aussermusikalischen” Bereichen fand er nicht durch äussere kulturhistorische Ähnlichkeiten, sondern durch Vertiefung in die Eigengesetzlichkeit der Musik. Allein, dass sie es seit Pindars Oden immer auch mit Sprache zu tun hat, eröffnete Georgiades einen schier unerschöpflichen Kosmos von Beziehungen und Gegenüberstellungen, von Gemeinsamem und Trennendem. Von hieraus suchte Georgiades das Gespräch, das unweigerlich auf andere Fächer stiess, da die Musik es wollte, nicht weil es interdisziplinär oder kulturhistorisch opportun erschien¹².

Es verwundert deshalb nicht, dass Georgiades wie auch sein Lehrer Ficker zu den Kollegen im eigenen Fach eine auffällige Distanz einnahm. Waren es bei Ficker nicht zuletzt politische Gründe, die ihn im Dritten Reich als Schüler Guido Adlers von seinen deutschen Kollegen isolierten, so geriet Georgiades, der 1949 als Nachfolger Heinrich Besslers nach Heidelberg berufen wurde, mit seinem radikal eigenständigen Konzept in entschiedenem Gegensatz zur musikwissenschaftlichen Zunft. Seine Hörer, Schüler und befreundeten Kollegen dagegen bestaunten die einzigartige Mischung von mediterraner Sinnenfreude, tiefem Ernst, deutscher Geistigkeit und sein mitreissendes Engagement für die Sache der Musik, für die grosse Komposition der Wiener Klassiker ebenso wie für ein fernes unscheinbares Organum des 12. Jahrhunderts. Aber immer war es die Musik selbst, die faszinierte, ihre Bauweise, ihre Art zu wirken, ihr Zustandekommen aufgrund notenschriftlicher Voraussetzungen, der Anteil des mündlich Überlieferten. Georgiades lehrte nicht Musikwissenschaft im üblichen Sinne, sondern er lehrte, wie dieses oder jenes Stück sich ihm darstellte, was es in seiner Einmaligkeit sei und welche musikgeschichtliche Situation es ermöglicht habe. Da aller Respekt, alles Bemühen allein der Musik galt, fiel es Georgiades nicht leicht, seinen Schülern die notwendige Achtung vor einer Musikwissenschaft zu vermitteln, die andere Prioritäten setzte. Dieses Fach, so musste

12. Vgl. hierzu besonders das posthum erschienene Buch “Nennen und Erklingen”. Aus dem Nachlass herausgegeben von Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer, Göttingen 1985.

man glauben, habe seine wirkliche Aufgabe noch nicht erkannt und nur eine radikale Erneuerung könne es vor dem Untergang retten.

Die scharfe Kritik, die Georgiades vor fast einem halben Jahrhundert an der Musikwissenschaft übte, und die implizit in seinen eigenen und den von ihm angeregten Arbeiten seiner Schüler enthalten ist, berührt sich in manchen Punkten mit der Kritik, die in jüngster Zeit vielerorts erhoben wird. Obwohl weit davon entfernt, die Beweggründe dieser oft lautstarken Kritik zu teilen, finden die Einwände, die Georgiades schon vor Jahrzehnten erhoben hat, heute vielleicht mehr Gehör als zu einer Zeit unbefragter Konventionen. Solange man glaubte, sich dadurch wissenschaftlich auszuweisen, dass man etablierte Methoden geflissentlich übernahm, fand die Kritik von Georgiades keine Resonanz. Die in jüngster Zeit allenthalben einsetzende Reaktion auf eine fragwürdige Wissenschaftlichkeit macht allgemein hellhörig. Es bleibt zu hoffen, dass die aus der Schule Guido Adlers hervorgegangene, bei Rudolf von Ficker sich abzeichnende und von Thrasybulos Georgiades ausdrücklich gemachte Alternative zur zünftigen Musikwissenschaft —aber auch zu grassierenden Modeströmungen— eine echte Chance für die Zukunft bietet.